魏鼓声声　胡风烈烈

——云冈石窟乐器图像中的鼓

○ 吴巧云　姬红兵

摘　要：北魏时期建造的云冈石窟中现存700多身乐伎，目前能够辨认的约有28种、530多件乐器图像，其中龟兹乐使用的鼓类就占到9种，约146件。本文以云冈鼓乐器图像为主线，对其进行了源流考证与形制介绍，并以图表与图像的形式进行了详细统计与图像展示；同时选取了云冈9组有代表性的乐器图像组合，论述了龟兹鼓乐在北魏的存在形态，以及龟兹乐中的鼓乐器从北魏到隋唐的取舍衍变；并进一步评析了龟兹乐凭借特善诸国的鼓乐，成就了其在中原宫廷几百年来久盛不衰的历史地位。

关键词：北魏；云冈石窟；乐器图像；龟兹乐；鼓

中图分类号：J609.2　　**文献标识码：**A　　**文章编号：**1002-9923(2019)01-0114-10

DOI：10.13812/j.cnki.cn11-1379/j.2019.01.015

世界上鼓的最早发源地在中国，其次还有古埃及、古印度以及美索不达米亚等。鼓自我国远古时期就被奉为通天的神器，在祭祀、庆典、狩猎、征战等活动中被广泛应用。而鼓作为乐器是从周代开始的，周代有八音，鼓是群音的首领。中国传统的鼓多源于中原地区，至秦汉时期已有20余种，虽大小高矮不同，但多为粗腰筒状，而古印度的鼓却是世界上种类最多的，广首而纤腹的细腰鼓就发源于古印度，细腰鼓传入西域地区后又派生出多种形制的鼓体。西域素以音乐歌舞发达而闻名，自公元前二世纪张骞通西域以来，西域少数民族的乐舞和乐器就渐入中原，极大地丰富了中原地区的音乐生活。尤其自北魏入主中原之后，以龟兹乐为代表的西域胡乐，更广泛流传于南北朝至隋唐时期，不仅在历代宫廷中备受青睐，且渗透于民间与寺院，其中种类繁多的胡鼓，以其轻巧的形制、清脆的鼓声，弥补了中国传统鼓乐庄重、沉

收稿日期：2018-03-22

作者简介：吴巧云(1967－　)，女，山西大同大学音乐学院教授。

姬红兵(1964－　)，男，山西大同大学音乐学院副教授。

基金项目：本文系2016年教育部人文社科项目“云冈石窟乐伎舞伎图像及北魏音乐舞蹈研究”(项目编号：16YJA760042)阶段性研究成果。

闷的缺点，能带给人们视觉与听觉上的多重享受，一时间在乐坛上争奇斗艳，在我国音乐史上留下了辉煌的一笔。

建于公元5世纪中叶的云冈石窟，由北魏皇家主持开凿，是当时世界上规模最大的佛教艺术工程。拓跋鲜卑统治者为了缓和阶级矛盾，巩固北魏政权，倾其国力开窟建寺，大力弘扬佛教，使得石窟与寺院成为当时上至皇家、下到百姓精神寄托的“圣地”。在云冈石窟目前能够辨认的七百多身乐伎、五百多件乐器图像中，龟兹乐器占据了很大的比重，成为南北朝时期我国胡汉音乐交融的历史见证。丝路漫漫，胡乐声声，一路由西向东进入中原地区的龟兹乐，得到了北魏统治者的青睐，在云冈出现的28种胡汉乐器中，形态各异的龟兹鼓乐器就占到9种，一个半世纪以来，龟兹鼓乐日日回响于雄浑壮丽的云冈石窟之中，诉说着北魏时期胡乐的辉煌。

一、云冈石窟乐器图像中的鼓

坐落于山西大同的云冈石窟，始建于北魏文成帝和平初年（公元460年），耗时60多年，分早中晚三期建成。早期与中期的主要洞窟建于平城时期，晚期洞窟是迁都洛阳之后建造。云冈石窟不仅是北魏皇家礼佛祭祀的圣地，也是了解北魏王朝建都平城一个世纪以来政治、经济、文化、艺术发展风云的艺术宝库。据统计，在云冈45个主要洞窟中，有24个洞窟留存着较为完整的76组、530多件乐器图像，共涉及到28种乐器。从汉晋至南北朝时期进入中原的西域及西北少数民族乐器就有22种，包括：筚篥、横笛、琵琶、五弦、竖箜篌、细腰鼓、毛员鼓、都昙鼓、两杖鼓、鸡娄鼓、粗腰鼓、齐鼓、檐鼓、手鼓、铜钹、碰铃、法螺、两头笛、义嘴笛、胡笳、角、吹叶等，其中鼓乐器占到9种；汉族传统乐器有排箫、箫、笙、阮咸、琴、筝等6种。云冈雕刻的530多件乐器图像中，西来乐器426件，鼓乐器占到146件；西来乐器约占全部乐器图像总数的70%，各类鼓乐器约占全部乐器总数的28%。

云冈早期的“昙曜五窟”中，雕刻有4组乐器，涉及13种乐器，其中有4种膜鸣乐器，能分辨的31件乐器中有10件鼓。云冈中期包含12个洞窟，除了第3窟没有雕刻乐伎外，其他11个洞窟都雕刻有乐器图像。云冈中期现能辨认的乐器组合有53组，出现了28种乐器，其中9种为膜鸣乐器，能辨认的409件乐器中有113件鼓。云冈晚期洞窟中，有11个洞窟雕刻有乐器图像，能辨认的乐器组合有19组，涉及的17种乐器中有4种膜鸣乐器，晚期能辨认的92件乐器图像中有23件鼓。现将云冈早、中、晚三期雕刻的各类鼓乐器列表统计如下（见表1），同时，对云冈出现的9种膜鸣乐器做简要介绍与历史考证。

表1 云冈石窟乐器图像中鼓的种类与数目

数量（个） 洞窟分期 / 云冈鼓乐器种类	早期洞窟	中期洞窟	晚期洞窟	分类合计
细腰鼓	5	52	11	68
粗腰鼓	2	28	6	36
都昙鼓	1	1	0	2
毛员鼓	0	7	0	7
鸡娄鼓	0	4	0	4
两杖鼓	0	1	4	5
檐鼓	2	5	2	9
齐鼓	0	13	0	13
手鼓	0	2	0	2
分期合计	10	113	23	146

1.腰鼓（细腰鼓）（见图1），外形为两头粗、中间细这一类鼓体的泛称，演奏时，将鼓挂于腰间，双手拍击两端鼓面。《旧唐书·音乐志》（卷二十九）载：“腰鼓，大者瓦，小者木，皆广首而纤腹，本胡鼓也”①。从克孜尔石窟壁画中出现的腰鼓来看，自南北朝至唐宋间细腰鼓一直是龟兹乐的常用乐器。隋唐时把挂在腰间、双手击打的细腰鼓都习惯称为腰鼓，在隋唐龟兹乐、西凉乐、高丽乐、

① 乐声：《中华乐器大典》，北京：文化艺术出版社，2015年，第572页。

图1　第12窟细腰鼓伎②

图2　第6窟都昙鼓伎

图3　第11窟毛员鼓伎

疏勒乐等诸乐部中都使用细腰鼓。云冈石窟现存68件细腰鼓。

2.都昙鼓和毛员鼓(见图2、图3),都属于细腰鼓类,细腰鼓传入西域地区后又发展为毛员鼓和都昙鼓,南北朝时期自西域传入中原。③《通典》中记载:“都昙鼓,似腰鼓而小,以槌击之。毛员鼓,似都昙鼓而稍大。”④ 毛员鼓的腰部比一般的细腰鼓粗大;都昙鼓的鼓体则比细腰鼓细长。都昙鼓的演奏方法一般“右击以杖,左拍以手”,而毛员鼓有用双手拍击鼓面的,也有持槌敲击的。隋唐时期,毛员鼓和都昙鼓用于九、十部乐中的天竺乐、龟兹乐、扶南乐、高昌乐。云冈石窟现存2件槌击的都昙鼓,7件腰形粗大于细腰鼓的毛员鼓。

3.粗腰鼓(见图4),指中间粗、两头收、悬挂腰间、两手拍打的鼓类。两晋时期,这种粗腰鼓已经在我国西北少数民族流传,在敦煌北凉时期的壁画中已经绘有粗腰鼓图像,敦煌北魏、西魏、隋代时期的洞窟中都有出现粗腰鼓。在新疆克孜尔石窟公元3世纪开凿的洞窟中已出现了粗

图4　第12窟粗腰鼓伎

图5　第11窟鸡娄鼓

图6　第11窟手鼓伎

腰鼓。云冈石窟现存36件粗腰鼓,其打法与细腰鼓相仿,斜跨于胸前,左手托鼓,右手拍击。

4.鸡娄鼓(见图5),鼓体接近正圆,鼓体两头张着面积狭小的革面,南北朝时自西域传入中原。《通典》云:“鸡娄鼓,正圆,而首尾可击之处,平可数寸。”⑤ 陈旸《乐书》载其演奏方法:“左手持鼗牢,腋挟此鼓(指鸡娄鼓),右手击之,以为节焉。”⑥《文献通考》云:“鸡娄鼓,其形加瓮,腰有环,以绶带系之腋下,常与鼗鼓并用。”⑦ 鸡娄鼓是隋唐时期龟兹乐、高昌乐和疏勒乐等西域诸乐中的特性乐器。云冈石窟现存鼓体接近正圆的鸡娄鼓有4件。

② 本文所附图片截取于日本京都大学人文科学研究所的考古学调查报告《云冈石窟》,北京:科学出版社,2014年。

③ 周菁葆:《丝绸之路上的细腰鼓》,载《艺术百家》,2014年,第4期,第165页。

④ [唐]杜佑:《通典》卷一百四十四,《乐》四,北京:中华书局,1988年,第3677页。

⑤ [唐]杜佑:《通典》卷一百四十四,《乐》四,第3677页。

⑥ [宋]陈旸:《乐书》一百二十七,台北:台湾商务印书馆,1986年,第560页。

⑦ [宋]马端临:《文献通考》卷一百三十六,《乐考》九,北京:中华书局,2011年,第1382页。

5.手鼓（达卜）（见图6），鼓框木制，鼓身扁平圆形或八角形，单面蒙皮，框周围嵌有若干铜或铁制小铜钹，因敲击时发出“达”“卜”两种声响，又称为达卜。达卜源于阿拉伯，经丝绸之路传入龟兹，为龟兹人民广泛使用。公元4世纪开凿的克孜尔石窟38窟中已绘有手鼓[8]；敦煌千佛洞中的北魏壁画中也绘有扁圆形手鼓[9]。南北朝时期达卜传入中原，现为新疆维吾尔、乌兹别克、塔吉克等少数民族的传统乐器。云冈石窟中仅在第13窟和第11窟发现2例手鼓，鼓体扁圆，双手环抱鼓体，形似今新疆维吾尔族打击乐器手鼓。

6.齐鼓和檐鼓（见图7、图8），《文献通考》载：“檐鼓，如小瓮，先冒以革而漆之。”[10]鼓体为一头稍大，一头略小。宋代陈旸《乐书》云：“齐鼓状如漆桶，一头差大，设齐于鼓面，如麝脐然，高丽之器也。”[11]这两种鼓的鼓体相近，都是一头大，一头小，奏法都是双手击打鼓面，区别在于齐鼓两端鼓面均有圆形凸起部分（脐），而檐鼓鼓面没有这一装置。在《文献通考》中把“齐鼓”列在“革之属胡部”[12]的条目中进行论述，可见齐鼓是来自于西域的胡鼓；在《旧唐书·音乐志》有载：“大抵散乐杂戏多幻术，皆出西域……睿宗时，婆罗门献乐……婆罗门乐用漆筚篥二、齐鼓一”[13]。此记载也可证实了齐鼓来源于西域。而在克孜尔石窟公元4世纪开凿的77窟与76窟的伎乐图中都有奏檐鼓的乐器图像，说明檐鼓也出自西域，现在的维吾尔族音乐中仍有类似檐鼓的乐器，且在北魏及之前的洞窟中，齐鼓与檐鼓往往是同时出现的。乐声在《中华乐器大典》中也提出“齐鼓与檐鼓于南北朝时期自西域传入中原”[14]，尤其是齐鼓兴盛于北魏。隋九部乐中的西凉乐和高丽乐使用齐鼓和檐鼓，而在《新唐书·礼乐志》的记载中龟兹乐也使用齐鼓和檐鼓。云冈石窟现存15件齐鼓，7件檐鼓。

图7 第16窟齐鼓伎

图8 第6窟檐鼓伎

图9 第5窟两杖鼓伎

7.两杖鼓（见图9），云冈石窟的第5、30、38窟中共出现了5例两杖鼓，演奏形式都为：一身乐伎手托鼓体，另一身乐伎双手持鼓槌击奏。有些学者认为，云冈石窟的两杖鼓其形状与演奏方式接近羯鼓，只是出于雕刻方便或者云冈独创的形态，鼓体没有用鼓床承载，而是采用了更富有动感的飞天托举的方式。史料记载，羯鼓的鼓体为直筒圆柱形，两面蒙皮，《文献通考》云：“其状如漆桶，下承以牙床，用两杖击之，其声焦杀明列”。[15]《通典》云：“羯鼓，正如漆桶，两头俱击。以出羯中，故号羯鼓，亦谓之两杖鼓”。[16]羯鼓该是西域的月氏民族羯人所创，羯鼓之名始见于南北朝，盛行于唐。隋唐“胡乐”系中的龟兹乐与疏

⑧ 苏北海：《丝绸之路龟兹研究》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，2009年，第378页。

⑨⑭ 乐声：《中华乐器大典》，北京：文化艺术出版社，2015年，第561、562页。

⑩⑫ [宋]马端临：《文献通考》卷一百三十六，《乐考》九，北京：中华书局，2011年，第1381页。

⑪ [宋]陈旸：《乐书》卷一百二十七，第559页。

⑬ [后晋]刘煦：《旧唐书·音乐志》卷二十九，《志》九，《音乐》二，北京：中华书局，1975年，第1073页。

⑮ [宋]马端临：《文献通考》卷一百三十六，《乐考》九，第1381页。

⑯ [唐]杜佑：《通典》卷一百四十四，《乐》四，第3677页。

勒乐等乐部都使用羯鼓,演奏时短促紧凑,声响可以传得很远,在多种器乐合奏中都处于领奏地位,到唐代非常盛行,唐玄宗作为封建帝王中的音乐家,爱吹玉笛、擅奏羯鼓,敲坏了四柜之多的鼓槌,成为音乐史上的佳话。

至于羯鼓的演奏形式,在不同时期、不同地域有着不同的方式。有双手持槌的;有置于腿上,席地而坐,右手执杖左手拍击的;还有挂在身上不用鼓杖双手拍打的。在新疆库木吐拉石窟的汉晋第68窟中的羯鼓图像、河南巩义石窟寺中北魏时期的羯鼓图像,以及新疆克孜尔石窟第186窟唐代的羯鼓图像,都是放置于腿上用手拍羯鼓;在敦煌莫高窟第445窟的天宫伎乐中,前面的乐伎背着羯鼓,后面的乐伎用鼓杖敲击;在辽代的墓画像、寺塔砖雕、铜镜上留存的羯鼓图像也有不用小牙床承放的;而到宋代时的羯鼓已是"上无带,下无座",单面蒙皮,用杖击鼓。综合考量,羯鼓"以小牙床承之"的演奏方法,应该是羯鼓进入中原宫廷之后形成的规范性打法,而在各地、各时期的民间,其奏法带有一定的随意性。因此,云冈石窟乐器图像中两人合作的两杖鼓,或许是羯鼓的一种变化形式或艺术处理。龟兹乐在北魏已很兴盛,羯鼓作为龟兹乐的特色乐器,出现在云冈石窟应是情理之中的事情。

通过上述对各类鼓的考查可知,云冈石窟乐器图像中的鼓都来自于西域,且多数在龟兹地区广泛使用。南北朝时期,在北魏统治者们开疆拓土的兼并战争中,这些鼓乐器随着西域乐舞一路东渐进入中原,不仅鸣响于北魏宫廷,还雕刻在皇家寺院云冈石窟之中。

二、云冈乐器图像组合中的龟兹鼓乐形态

拓跋鲜卑族在分崩离析、战乱不断的南北朝时期,不仅凭借彪悍勇猛、能征惯战,灭了高车、柔然、匈奴、夏国、北燕、南燕、北凉、刘宋等国,结束了历史上"五胡十六国"的混乱局面,统一中国北方,建立了封建制国家北魏(公元386—534年);他们还在长期征战中,掠夺了大量的军资、财物,大规模地俘获和迁徙了至少一百万以上的人口,并聚集于国都平城及附近;同时,北魏统治者还非常注意对各种能工巧匠、文化艺术资源的搜求;更重要的是北魏皇族以极大的勇气和魄力,顺应时代要求,主动接受汉族以及其他少数民族的先进文化,从经济政治、文化教育、语言、服饰、生活习惯等各个方面进行了彻底的改革,从而使这个来自荒蛮之地的少数民族走上了强盛之路,平城也发展成为当时的政治、经济、文化中心。在北魏建都平城的100年里(公元398—494年),天竺乐、龟兹乐、疏勒乐、安国乐、高丽乐、西凉乐等四夷歌舞都已陆续进入北魏平城。《隋书》音乐志中载:"龟兹者,起自吕光灭龟兹,因得其声。吕氏亡,其乐分散,后魏平中原,复获之。"⑰公元382年,前秦大将吕光攻灭龟兹,把龟兹乐带回了中土,由竖箜篌、琵琶、五弦、筚篥、毛员鼓、答腊鼓、羯鼓等乐器组成的第一支龟兹乐队留居凉州。公元439年,北魏太武帝拓跋焘讨灭北凉,把聚集于凉州的龟兹乐以及"杂以羌胡之声的"的"秦汉乐"(后改称"西凉乐")又带进了平城。"龟兹乐"作为胡乐之首,是西域诸乐中艺术水平最高的,其特有的打击乐器音响宏亮,节奏鲜明,能创造热烈奔放的氛围,形成洪声骇耳的艺术效果,一时风靡于北魏的宫廷朝野,促成了"戎华兼采"的北魏宫廷音乐。

另一方面,西域(今新疆)是印度佛教东传的第一站,而龟兹作为西域36个国中的大国,到公元4世纪龟兹地区的佛教已经十分盛行,当时的僧徒达万人之多,仅都城的佛寺佛塔就有千座之上,不仅形成了具有西域特色的佛教,成为西域佛教的中心,还是佛教传播的重要桥梁与中转站,中国内地佛教更多、更直接受到西域式佛教⑱的影响。龟兹佛教石窟寺中的人物造型服饰、音乐图像中的乐器种类均呈现出龟兹本民族的审

⑰ [唐]魏徵等:《隋书》卷十五,《志》十,《音乐》下,上海:汉语大辞典出版社,2004年,第334页。

⑱ 孺子莘:《中国石窟寺乐舞艺术》,北京:人民音乐出版社,2009年,第21-23页。

美特征，在宣扬佛教教义时充分发挥了歌舞之乡的作用，把其丰富的乐舞艺术融进了石窟壁画之中，并且直接影响了敦煌、云冈伎乐表现形式的发展[19]。同时，由于北魏时期对西域的征服与管辖，龟兹也臣服于北魏政权，平城作为丝绸之路东端的大都会，迅速成为了胡商梵僧云集之地。来自凉州的僧匠，不仅把融合了印度、龟兹、凉州的佛教造像艺术带到了云冈，洞窟中的伎乐雕刻也兼具了天竺乐、龟兹乐和西凉乐的因素，而又以龟兹乐表现得较为鲜明。

为了便于分析云冈不同时期乐器图像组合所体现出来的龟兹乐特点，以及龟兹鼓乐在北魏时期的存在形态，本文把北魏平城时期已进入中原的胡乐各部，按隋炀帝制定的“九部乐”[20]中的乐器目录列表如下（见表2），同时选取9组具有代表性的云冈乐器图像也列表呈现如下（见表3）。

表2 隋九部乐中部分乐部使用的乐器对照表

乐部名称	天竺乐	龟兹乐	西凉乐	疏勒乐	安国乐	高丽乐
传入中原年代和所属朝代	346-353 前凉	382 前秦	386-399 后凉	436 北魏	436 北魏	436 北魏
各乐部包含的乐器	琵琶	琵琶	琵琶	琵琶	琵琶	琵琶
	五弦	五弦	五弦	五弦	五弦	五弦
	凤首箜篌	竖箜篌	竖箜篌 卧箜篌	竖箜篌	箜篌	竖箜篌 卧箜篌
	—	筚篥	大筚篥 小筚篥	筚篥	筚篥 双筚篥	桃皮筚篥 小筚篥
	笛	笛	横笛	笛	笛	笛
	—	箫	箫	箫	箫	箫
	—	笙	笙	—	—	笙
	贝	贝	贝	—	—	贝
	—	腰鼓	腰鼓	腰鼓	正鼓、和鼓	腰鼓
	毛员鼓	毛员鼓	—	—	—	—
	都昙鼓	都昙鼓	—	—	—	—
	—	答腊鼓	—	答腊鼓	—	—
	—	鸡娄鼓	—	鸡娄鼓	—	—
	—	羯鼓	—	羯鼓	—	—
	铜钹	铜钹	铜钹	—	铜钹	—
	—	—	齐鼓	—	—	齐鼓
	—	—	檐鼓	—	—	檐鼓
	铜鼓	—	—	—	—	—
	—	—	长笛	—	—	—
	—	—	弹筝	—	—	弹筝
	—	—	搊筝	—	—	—
	—	—	钟	—	—	—
	—	—	磬	—	—	—
乐器数目	9	15	19	10	10	14

⑲ 孺子莘：《中国石窟寺乐舞艺术》，北京：人民音乐出版社，2009年，第21-23页。

⑳ [唐]魏徵等：《隋书》卷十五，《志》十，《音乐》下，第334-335页。

表3　云冈石窟乐器图像中有代表性的鼓类组合

区域类别	云冈现存乐器种类	早期第16窟南壁西侧圆拱龛上方	中期第2窟东壁最上层	中期第5窟窟顶平棊格内	中期第6窟西南壁最上层	中期第12窟前室北壁门楣上方	中期第12窟前室北壁明窗周围	中期第13窟东南壁最上层	晚期第21窟东壁上层龛楣格内	晚期第38窟窟顶平棊格内
西域及西北少数民族乐器	筚篥	筚篥	筚篥2个	筚篥	筚篥3个	筚篥	筚篥	筚篥	筚篥	筚篥2个
	横笛	—	横笛	横笛	横笛2个	横笛	横笛	横笛	横笛	横笛
	法螺	法螺	—	法螺	法螺2个	法螺	法螺2个	法螺	—	法螺
	义嘴笛	义嘴笛	—	—	义嘴笛2	—	义嘴笛	—	—	—
	胡笳	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	角	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	两头笛	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	吹叶	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	琵琶	琵琶	—	—	琵琶2个	琵琶	琵琶2个	—	琵琶	琵琶
	五弦	—	五弦	—	五弦2个	五弦	五弦	—	—	—
	竖箜篌	竖箜篌	—	—	竖箜篌	—	竖箜篌	竖箜篌	—	竖箜篌
	细腰鼓	细腰鼓	细腰鼓2	细腰鼓	细腰鼓3	细腰鼓	细腰鼓3	—	细腰鼓	—
	粗腰鼓	—	—	—	粗腰鼓	—	粗腰鼓2	—	—	粗腰鼓
	都昙鼓	都昙鼓	—	—	—	—	—	—	—	—
	毛员鼓	—	—	—	毛员鼓	毛员鼓	—	毛员鼓	—	—
	鸡娄鼓	—	鸡娄鼓	—	—	—	—	—	—	—
	两杖鼓	—	—	两杖鼓	—	—	—	—	—	两杖鼓
	檐鼓	—	檐鼓	檐鼓	—	檐鼓	—	—	檐鼓	—
	齐鼓	齐鼓	—	—	—	齐鼓	—	—	—	—
	手鼓	—	—	—	—	—	—	手鼓	—	—
	铜钹	铜钹	—	—	铜钹	—	—	—	—	—
	碰铃	—	—	—	碰铃	—	—	—	—	—
汉族乐器	排箫	排箫	排箫2个	排箫	排箫3个	排箫	排箫2个	排箫2个	—	排箫
	阮咸	—	—	—	—	—	—	—	—	阮咸
	琴	—	琴	—	琴	—	—	琴2个	琴	琴
	筝	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	箫	—	箫	—	箫	—	—	—	—	—
	笙	—	—	—	—	—	—	笙	—	笙
其他伎乐	吹指	—	吹指	—		—	—	吹指	—	吹指
	弹指	—	—	—	弹指	—	—	—	—	—
	拍掌	—	—	—	拍掌	—	拍掌	—	—	—
乐器数目	31种	10件	13件	7件	28件	10件	17件	12件	6件	13件

从表2可以看出,隋九部乐中的天竺乐、疏勒乐、安国乐、高丽乐,其乐器编成都与龟兹乐相仿,可以说是龟兹乐队的缩小形式;而西凉乐则是在吸收部分龟兹乐器的基础上还使用了一些清乐乐器而成。因此,无论是隋初制定的七部乐,还是其后隋炀帝制定的九部乐,其中有六部

都属于西域系乐部，龟兹乐则代表了西域乐的最高水平。“西凉乐”之所以被魏周称为“国伎”，应该与采用了钟、磬这些雅乐器有关，还兼有一定的清乐色彩。而云冈石窟的乐器图像中并没有出现钟和磬这些金石乐器。“琴”的出现使云冈乐器图像中透露出一丝清商乐的气息，但并不能冲淡云冈乐器组合中浓郁的胡风胡韵。云冈石窟的多数乐器组合体现出鲜明的龟兹音乐风格，真实记录了北魏时期龟兹乐在中原的流行盛况。云冈现存的76组乐器组合，少则两件一组，多则三十多件乐器为一组，没有一组不包含着龟兹乐器，其中有六十多组乐器图像都包含着龟兹鼓乐器，充分印证了史书的记载：“北魏宣武帝以后，宫廷中更加喜爱胡乐，“屈茨琵琶、五弦、箜篌、胡鼓、胡舞……铿锵镗鎝，洪心骇耳。”[21]龟兹乐作为胡乐的代表，在北魏宫廷、寺院乃至民间都获得了广泛传播，达到了“传习尤甚”“耽爱不已”的程度。

对照表2隋九部乐中各乐部的乐器编成情况，分析表3列举的9组云冈乐器图像，无论雕刻于早中晚哪个时期，其乐器组合中基本都包含着琵琶、五弦、竖箜篌、筚篥、横笛等西域乐器，以及在汉代就已经随着丝绸之路传到西域的排箫、阮咸和笙等汉族乐器。在这些各乐部都通用的弹拨与吹奏的胡汉乐器之外，还出现了佛教法器法螺，西北游牧民族喜爱的吹指，龟兹歌舞中常见的弹指、拍掌，以及被北魏统治者奉为华夏雅乐的代表——琴。而在云冈乐器图像中出现最频繁、最富有地域特色的，就是那些千姿百态的龟兹鼓乐器了。

云冈早期的昙耀五窟是西域造像艺术东传的顶级作品。同时，云冈早期的佛教造像也反映了北魏初期独特的佛教文化，昙耀五窟中的五尊大佛在代表佛陀的同时，也分别象征北魏王朝的道武、明元、太武、景穆、文成五世皇帝的形象，气度恢弘的大佛代表了至高无上的皇权，宣示了北魏皇帝是佛的化身，君权神授不可动摇。如此一来，云冈早期的伎乐雕刻无疑是经过皇家首肯、有司会审的艺术造型，其最有代表性的如第16窟南壁西侧上部圆拱龛上方两角的这组乐伎（见图10），所持10件乐器为：排箫、法螺、义嘴笛、筚篥、琵琶、竖箜篌、细腰鼓、都昙鼓、齐鼓、铜钹，乐伎形象栩栩如生，乐器雕刻精细清晰，其乐器多为龟兹乐器，鼓就占到3种。

云冈中期是孝文帝拓跋宏（公元471—499年）及其祖母文明太后冯氏临朝共掌朝政的时期，也是北魏经济最强盛、文化最繁荣的时期。第12窟是云冈石窟中著名的音乐窟，也叫佛籁洞。第12窟为佛殿窟，前室主像为九尊禅定坐佛，主像上龛是弥勒菩萨，下龛为释迦多宝。云冈第11、12、13窟为一组三窟模式，其中第11、13窟在营造中或废止后续造，或最终没有完工，只有作为中心窟的第12窟是按照计划顺利完工的，可见北魏皇家对其的重视。第12窟前室北壁顶层、明窗周围、门楣、天井雕刻的4组乐器图像共有47身乐伎、44件乐器，此外还布满层层叠叠的飞天舞伎，其排列有序、富丽堂皇的气派，反映的该是北魏皇家最盛大的宫廷乐舞场面。第12窟前室北壁门楣上方有10身乐伎（见图11）：排箫、筚篥、横笛、法螺、四弦曲项琵琶、四弦直项琵琶、细腰鼓、毛员鼓、檐鼓、齐鼓。这组乐器组合很可能是北魏宫廷音乐最典型的龟兹乐队模式，其中鼓乐器就有4种。

云冈晚期洞窟多为北魏迁都洛阳以后开凿，晚期的乐器图像在数量与质量上都不如中期，且风化较为严重，图像留存较清晰的洞窟有第15窟、第21窟（见图12）、第38窟等，能辨认的92件乐器图像中，鼓有23件，占到总数的四分之一，其中以细腰鼓、粗腰鼓、檐鼓为主。云冈晚期乐器图像中出现了4例两杖鼓，成为云冈最有特色的乐器种类。

下面选取云冈石窟早、中、晚三幅较有代表性的乐伎图像组合（见图10—图12），以展示云冈留存的龟兹乐所使用的鼓乐器在北魏时期的组合配置形态。

㉑ [唐]杜佑：《通典》卷一百四十二，《乐》二，第3614页。

图10　云冈早期·第16窟南壁西龛上方供养天乐伎所持细腰鼓、都昙鼓与齐鼓

图11　云冈中期·第12窟前室北壁门楣飞天乐伎中2个细腰鼓、毛员鼓、齐鼓、檐鼓

图12　云冈晚期·第21窟东壁上层龛楣拱飞天乐伎所持细腰鼓与檐鼓

三、特善诸国的龟兹鼓乐

纵观史书记载，自汉晋至隋唐，龟兹地区管弦伎乐的发达已远远超过了印度与伊朗。唐太宗时期的佛教高僧玄奘曾赴天竺国求法，跋涉五万里路，历时十九年，领略了一百多个国家与城邦的风格迥异的乐舞表演后，在其不朽的《大唐西域记》中发出了："屈支(龟兹)国……管弦伎乐，特善诸国"[22]的赞叹。龟兹乐的乐器十分丰富，比西域的疏勒乐、高昌乐、安国乐、康国乐、于阗乐用的乐器多，更比天竺乐中的乐器多得多。龟兹乐使用的乐器分为吹乐、弹乐、鼓乐三部分，以鼓乐著称于世。从相关史书记载与龟兹地区的石窟壁画中，可以看到龟兹地区的鼓有"羯鼓、答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓、毛员鼓、都昙鼓、侯提鼓、齐鼓、檐鼓、手鼓、大鼓，几乎占到龟兹乐器的二分之一"。[23]由此可见鼓乐在龟兹乐中的突出地位。

从本文列举的云冈乐器组合来看，北魏时期龟兹乐使用的乐器比《隋书·音乐志》中记载的《龟兹乐》的15种乐器还要丰富，基本接近《新唐书·礼乐志》和《文献通考》中记载的《龟兹乐》的乐器编成："《龟兹伎》，有弹筝、竖箜篌、琵琶、五弦、横笛、笙、箫、筚篥、答腊鼓、毛员鼓、都昙鼓、侯提鼓、鸡娄鼓、腰鼓、齐鼓、檐鼓、贝，皆一；铜钹二。舞者四人。"[24]共18种乐器。在云冈具有龟兹乐风格的乐队组合中，齐鼓、檐鼓、粗腰鼓与细

㉒ [唐]玄奘：《大唐西域记》，北京：中华书局，1985年，第54页。

㉓ 苏北海：《丝绸之路龟兹研究》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，2009年，第382页。

㉔ [宋]马端临：《文献通考》卷一百四十六，《乐考》十九，第1460页。

腰鼓类等打击乐器，同时出现在一组乐器图像中是很常见的配置形式。云冈乐器组合中留存的龟兹乐形态，不仅印证了龟兹乐在“管弦伎乐”方面“特善诸国”，繁盛的鼓乐器更是让龟兹乐在各胡乐部中独领风骚。

云冈雕刻的鼓乐器图像从外形来看，鼓体有大有小、鼓腔有高有矮、腰身有粗有细、形状有圆有扁；从演奏方法来看，有挂于腰间，有夹于腋下，有鼓槌敲，有手掌拍：从制作材料来看，史料记载有皮革、木质、铜制、陶制等。龟兹乐之所以有如此丰富的鼓乐器，这与龟兹所处的中西方交通枢纽位置有关，龟兹乐受到多种音乐文化的影响，这里的音乐家兼收并蓄、海纳百川，既与印度、波斯、希腊的音乐有着渊源承接，也善于吸收中原的音乐精华。龟兹地区存在着形态各异的鼓，还应与龟兹人民丰富多彩的歌舞生活有关，龟兹地区自古以来就以“歌舞之邦”著称，龟兹民风开放，能歌善舞，性感的舞女身姿妙曼、丰乳细腰、跷脚弹指、撼头弄目。由于鼓的材质、形态、大小不同，就会产生不同的音高音色、力度层次与音响效果，以此来配合或妩媚、或激越，或急旋、或跳跃的龟兹歌舞。白居易在他的诗作《拓枝伎》中描述到“平铺一合锦筵开，连击三声画鼓催”；在《胡旋女》中则是“胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘摇转蓬舞……”的情形；而刘禹锡的诗句《和乐天拓枝》中却是“鼓催残拍腰身软，汗透罗衣雨点花”的景象。这些诗句都惟妙惟肖的描述了龟兹乐舞的风情万种与龟兹鼓乐的凌厉飒爽。

以鼓乐著称的龟兹乐自南北朝进入中原后，之所以能获得历代统治者的青睐，不仅因为妖娆欢快的龟兹歌舞满足了男权社会涉奇掠艳的心理；粗犷豪放的龟兹鼓乐能带给统治者们功成名就、国富民强的自信感；还与鼓自古以来就具有的博大精深的文化内涵有关。雄壮的鼓声一直伴随着人类，从远古的蛮荒走向文明。相传黄帝在征服蚩尤（兽身人语）的涿鹿之战中，“杀夔（东海神兽）以其皮制鼓，声闻五百里，以威天下”。涿鹿之战的胜利，奠定了黄帝作为华夏民族始祖的地位，也树立了历代帝王对鼓的一种崇拜情结。从鼓的历史发展来看，鼓首先作为一种响器，具有迎神驱鬼、宗教祭祀、报时报警、震慑敌人、驱除猛兽等实用功能；其后才发展为一种乐器，具有表现节奏、节制速度、甚至演奏旋律等审美功能。中华鼓乐始于周代，俗可成为民间节庆的欢庆锣鼓，雅可进入皇家庙堂和宫廷宴席。在南北朝时期的民族大交融中，西域音乐绵延不绝传入中原，铿锵镗鎝的龟兹鼓乐在宫廷音乐中占据了重要地位，满足了北魏到隋唐多少帝王的征服欲和成就感，也成就了龟兹乐在中原的长盛不衰。

《旧唐书·音乐志》所载：“自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐”。在讲到立部伎时曰：“自《破阵乐》以下，皆擂大鼓，杂以龟兹之乐，声震百里，动荡山谷……”。在讲到坐部伎时则言：“自《长寿乐》以下皆用龟兹乐，舞人皆著靴……”。[25]由此可知，唐立部伎八部中至少有五部使用龟兹乐，而坐部伎六部中至少有四部使用龟兹乐，唐时的龟兹乐凭借音效多变的鼓乐几乎成了燕乐的主体。至宋代，宫廷音乐衰落，市民音乐崛起，俗乐受到排挤，音乐主流从宫廷转向了民间，就在这样的情况下，北宋教坊大曲部、法曲部、龟兹部、鼓笛部四部宫廷音乐中，仍有龟兹乐的立足之地。北宋失陷于金后，约公元1128年教坊解体，龟兹乐在史籍记载中才不见了踪影。从公元384年吕光把龟兹乐带到凉州，南北朝时期东渐，隋唐达到高潮，龟兹乐在历代宫廷鸣响了近七个半世纪。丰富多彩的龟兹鼓乐，以其清新明快的风格、变幻多端的音效，在不同时代都能焕发出生机，为华夏鼓乐增添了绚丽的色彩。

结 语

云冈作为北魏皇家开凿的佛教石窟寺，洞窟

㉕ [后晋]刘煦：《旧唐书》卷二九，《志》九，《音乐》二，第1060-1062页。

（下转第132页）

鼓点应用片段。作曲家从原有的打击乐锣鼓点出发,以精妙的作曲技术和音色模拟为途径,充分调度琵琶演奏技法,演绎了一场别开生面的锣鼓经。事实上,作曲家刚开始所要表达的音乐效果并非是成句的乐音,而是一系列的“音响”组合,全曲中还有很多片段是由锣鼓点被裁截或组合式的应用。由于乐曲《仓才》的特殊性在于用琵琶来表现锣鼓经打击乐的效果,所以在创作的过程中,作曲家需要不断挖掘琵琶表现非乐音音色的潜力,时刻考虑音色的音响发展并注意在不同音色之下音响的交替。

结 语

仔细品味《仓才》会发现这是一首非常有趣味和喜乐的作品,音乐轻松,透着诙谐和幽默。这些听觉效果在带给听众无限遐想与乐趣的同时,也帮助人们品味生活中的乐趣,并留心于世上一切美好的事物。就像作曲家本人所说:“我希望艺术作品能给人‘生’的希望。”如果说《芬芳》带给人们唯美的心境,《仓才》则带给人们欢乐的心态。

从作曲技术的角度而言,《仓才》是一部具有创新性的琵琶四重奏作品,作曲家在音乐内容取材、音色模仿以及一些演奏技法方面都具有首创性。《仓才》中的音响形态代替了人们对于琵琶已有乐音概念的固化听觉效果,作曲家成功地挖掘出琵琶的非乐音音响,并用锣鼓经承载了这样一种音响形态,借助有效的作曲技术手法,融合传统演奏技法和创新的演奏技法把琵琶所能有的表现可能性发挥到一个全新的高度,同时对中国戏曲锣鼓经元素的挖掘与创新性应用做出有意义的探索。

责任编辑:田　林

(上接第123页)

中留存的七十多组乐器图像组合,多数呈现出鲜明的龟兹乐与西凉乐风格,不仅体现了西域音乐在传播佛教文化方面所发挥的重要作用,也反映了西域胡乐在北魏的兴盛程度。在云冈现存的五百多件乐器图像中,仅鼓乐器就占到9种、146件,且多从西域传入,并为龟兹乐所用,这些鼓图像不仅证实了龟兹乐确以鼓乐著称于世,也可以佐证龟兹乐作为胡乐之首的历史地位。从本文列举的云冈早中晚9组具有龟兹乐风格的乐队组合模式,可以看出龟兹乐在北魏时期使用的鼓乐器已非常丰富,但其组合模式还处在取舍演变中,云冈乐器图像中各种鼓乐器的组合样式,也许更接近龟兹乐初入中原时的原始形态。从云冈石窟开凿(公元460—525年)到隋文帝(约公元581–585年)制七部乐,再到隋炀帝制九部乐(公元605—608年)的一个半世纪,应是中原宫廷音乐中的《龟兹乐》乐器编成确立前的探索期。

综上所述,北魏拓跋鲜卑族作为中华民族历史上第一个入主中原的游牧民族政权,不仅军威国强,百国朝贡,而且统治者心胸开阔,各族文化兼收并蓄。平城时代的北魏已集聚了百万人口,各族政权纷纷朝贡,各族人民纷至沓来,掀起了南北朝时期汹涌澎湃的民族大融合与文化大交流。浩瀚的大漠与广袤的草原,培养了鲜卑人豪爽激越的情怀,自北魏太武帝平北凉,将龟兹乐为首的胡乐带进宫廷后,华夏音乐就在龟兹的鼓舞声中改变了方向,胡乐从此炽热于宫廷。从北朝的北魏、北齐、北周再到其后的隋唐,龟兹乐都获得了历代帝王的追捧,才奠定了龟兹鼓乐在盛唐的辉煌。由此看来,北魏引进并推崇西域胡乐,是造就隋唐音乐繁荣与中国音乐发展呈现崭新面貌的关键时期。

责任编辑:姚　岚